

ся «чужим» словом – полигенетической цитатой из «Ночной песни путника» (Wandrer's Nachtlied) Гете и позднего стихотворения уже безумного Гельдерлина «На смерть ребенка» («Aus den Tod eines Kindes»).

У Гете слагаемые траклевского заглавия рассредоточены в тексте (Ruh, ruhest и schweigen), но являются его ключевыми словами, говорящими одновременно о высоком покое и смерти. У Гельдерлина это единая поэтическая формула. Кроме Ruh und Schweigen, к этому стихотворению Гельдерлина ведут нас и «ангелы» Тракля, и особого рода соотношение заглавия и текста. Ужасное (смерть) у Гельдерлина – лишь в заглавии, в самом стихотворении – только прекрасное в разных его парадигмах (присущее детям, Божье подобие, покой и молчание, предмет восхваления ангелов). У Тракля соотношение заглавия и текста – противоположное. Одновременно акцентирована амбивалентность прекрасного и ужасного (в данном случае – идиллического и балладного), намеченная у Гете и Гельдерлина и создающая ту нераздельность катастрофического и катартического, которая составляет главную особенность нашего стихотворения и последнюю, уже внесюжетную и внежанровую тайну его целого, породившую его сюжетные и жанровые особенности. Но это уже предмет отдельного разговора.

Примечания

1. Об этом принципе см.: Schneider K.L. Der Bildhafte Ausdruck in den Dichtungen G. Heyms, G. Trakls und E. Stadlers. Studium zum Lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus. Heidelberg. 1963; Schneider K.L.-G. Trakl und Reichenstil Salzburger Trakl-Symposium. Salzburg, 1978 (Trakl-Studien, 9); A-Doppler- Die Lyrik G-Trakls Beitrage zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte). Kuhl'n, Weimar, 1992; см. и беглые замечания: Аверинцев С.С. Георг Траклъ: «Poete Maudit» на австрийский манер // Вопросы литературы, 1999. Сент.-окт.

2. См. об этом: Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978; Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура). М., 1997.

3. Schneider. Die Bildhafte Ausdruck...S.119.

4. Веселовский А.Н. К народным мотивам баллад о Леноре. Отдельный оттиск // Журнал Министерства Народного Просвещения, СПб., б.д.

© В.В. Кокарева
Екатеринбург

РОМАНТИЗМ КОМЕДИИ ЛЮДВИГА ТИКА «КОТ В САПОГАХ»

Людвиг Тик бесспорно считается самым продуктивным и наиболее влиятельным писателем немецкого романтизма. В этом сходятся, по-
374

жалуй, все историки литературы и критики. Не столь однозначна, однако, оценка того, насколько Тик придерживается тех же теоретических взглядах в своих произведениях, какие были разработаны в теории раннего романтизма.

Так, немецкий литературовед Р. Ульсхофер¹ отмечает то, что в комедиях Тика много иронии, но это не романтическая ирония Ф. Шлегеля, представляющая собой философский принцип, а ирония обычная – легкая и остроумная насмешка над нелепостями в литературе и действительности.

С другой стороны, Ф.П. Федоров, как и многие другие, высказывает противоположное этому мнение: *«Концепция иронии, провозглашенная в комедиях Тика, представляет собой художественных аналог теории универсальной иронии, созданной Ф. Шлегелем в 1797-1798 гг. «Кот в сапогах» был создан одновременно и независимо от теории Шлегеля, но является ее классическим воплощением»*².

При анализе теоретических концепций братьев Шлегелей – идеологов романтизма – можно выделить следующие основные положения, которые помогут в дальнейшем при анализе комедии Тика:

1. Романтическая поэзия характеризуется соприкосновением с другими сферами жизни, прежде всего с философией.
2. Романтическая ирония – это отрицание и созидание одновременно.
3. Романтическая ирония достигается возвышением автора над произведением.
4. Романтическая ирония – это высшая ступень художественной свободы.
5. Романтическая драма отвергает весь комплекс классицистских принципов.
6. Комедия – это игра.
7. Серьезность должна присутствовать в комедии.

Для анализа литературного творчества Людвига Тика обратимся к его комедии «Кот в сапогах» (1797) – первой и самой блистательной в ряду его комедий.

Задачей данного анализа будет, прежде всего, выяснение соответствия или несоответствия концепции Тика теоретическим взглядам Шлегелей.

Театральное действие разыгрывается на сцене и в партере. Тик разрушает традиционные границы между театром и жизнью. Театр захватывает зрительный зал. С другой стороны, зрительный зал вторгается в пространство пьесы, театра, разрушает иллюзию жизни, выстраиваемой на сцене: пьеса не есть жизнь, в которую вовлекается зритель, – на сцене – пьеса, игра, бутафория.

Тику не важен сюжет в классицистическом их понимании – не важен сюжет сказки Ш. Перо «Кот в сапогах», который и так всем хоро-

шо известен. Важным становится действие – процесс коммуникации зала со сценой и это соответствует тезису А.В. Шлегеля, уже упомянутому выше, о том, единство действия не должно сводиться к хорошо построенной интриге, в которой нет ничего лишнего, как это было в классицистском понимании.

Сюжет комедии строится здесь как серия тщетных попыток зала и сцены наладить взаимопонимание, как драматургически реализованная идея «некоммуникабельности». Действие здесь – это взаимодействие зала и сцены.

А.В. Шлегель писал об этой пьесе: *«Это – шутка, дерзкая и легко мысленная шутка, в которой автор каждую минуту прерывает себя самого и как будто разрушает свое собственное произведение, посылая во все стороны, подобно легким стрелам, насмешку за насмешкой»*³. Здесь мы сталкиваемся с одной стороной романтической иронии – со стороной отрицания, разрушения.

В данной пьесе отрицается условность, рушится барьер между сценой и залом.

Театр, особенно комедийный, всегда помнил об этой незримой стене и неоднократно совершал попытки «проломить» ее. И уже Аристофан фактически разрушал сценическую иллюзию не только в прямых обращениях хора к зрителям (это еще можно рассматривать и как «правило игры», как изначально условленную и привычную структурную специфику драмы как таковой), но и в течении основного сюжета, когда время от времени герои вдруг обращались прямо к машинисту сцены, апеллировали к зрителям и т.д.

Чаше всего в истории комедии прием разрушения иллюзии использовался – как и у Тика – в пародийных целях, в частности, у Карло Гоцци⁴. Однако то, что практически во всех случаях было лишь частным приемом в ряду других, Тик рискнул сделать главным структурирующим элементом, возвести в систему. «Театр в театре» у него не эпизод, как в «Гамлете» Шекспира или «Иллюзии» Корнеля, а вся пьеса.

Подлинной действительностью в пьесе Тика объявляется действительность остроумия, игры. В этом воссоздании новой действительности – вторая сторона романтической иронии, по Шлегелю, и, как видно уже, по Тикю. Разрушая мир всем известной пьесы «Кот в сапогах», Автор создает из осколков разрушенного новую реальность – реальность творческой свободы. Та ирония, которую мы видим в комедии Тика, определяется Федоровым как раннеромантическая. И в нижеследующем определении находится, по-видимому то, что смутило Роберта Ульсхофера, который пытался отыскать в «Коте в сапогах» иронию заключительного этапа Романтизма. *«В отличие от позднеромантической иронии, функционирующей на пересечении саркастического смеха и ужаса, субъектом которой является негодующий и гибнущий человек, раннеромантическая ирония предполагает клоунаду, игру, веселье. В основе иронии – не сар-*

казм, не сатира, а юмор. Мир раннего романтизма – мир безудержной игры ума и сердца; универсум и все его фрагменты охвачены игрой. Игровые принципы положены в основу всех событий и конфликтов; герои этого мира – не просто актеры, а буффо, каждый жест и каждое слово которых непредсказуемы. Этой непредсказуемостью они и разрушают стандарт, творят радость».⁵

Теперь можно смело сделать вывод о том, что Тик претворяет программу романтической иронии в своей комедии «Кот в сапогах» в действии по всем пунктам.

Однако нельзя полностью игнорировать мнение Р. Ульсхофера. Существуют еще и объективные причины, по которым он мог сделать свое заключение по поводу тиковской иронии, а именно тот факт, что был налицо процесс неотвратимой трансформации романтической иронии под воздействием реальности. Именно поэтому «Кота в сапогах» можно рассматривать и как сугубо тиковское понимание иронии. Именно при соприкосновении с действительностью «шутка и легкая насмешка» приобретают глубину и серьезность, которых Ульсхофер не нашел в теории Ф. Шлегеля.

Безусловно, комедия Людвиг Тика является образцом романтической поэзии, такой, как ее описывает Фридрих Шлегель: *«Романтическая поэзия – это прогрессивная универсальная поэзия. Ее предназначение не только вновь объединить все обособленные роды поэзии и привести поэзию в соприкосновение с философией и риторикой. Она стремится и должна то смешивать, то сливать воедино поэзию и прозу, genialность и критику, художественную и естественную поэзию, делать поэзию жизненной и общественной, а жизнь и общество – поэтическими, поэтизировать остроумие, а формы искусства насыщать основательным образовательным материалом и одушевлять их юмором»*.⁶

Примечания

¹ Ulshofer Robert. Die Theorie des Dramas in der Deutschen Romantik. Berlin, 1935, S. 87–104.

² Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988. С.104.

³ Жирмунский В.М. Из истории западноевропейской литературы. Л., 1981. С.78.

⁴ Гоцци был образцом для романтиков особенно в том, что касалось комедий. Подробнее о взглядах гоцци на драму и комическое см. в кн.: Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967. С.373–376.

⁵ Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988. С.110.

⁶ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 тт. М., 1983. Т.1. С.294.